

大西克礼の美学的カテゴリー論 ——「幽玄」の系譜と類型化——

Yoshinori Onishi on Aesthetic Categories: Genealogy and Typology of 'Yūgen'

成瀬 翔

NARUSE Sho

はじめに

大西克礼(1888-1959)は、わが国における美学領域の先駆的研究者として知られる。大西の研究者としての業績は、カントから新カント派、現象学にいたるドイツ語圏の美学理論の研究を行った前半期と、死後刊行された『美学』上・下巻において結実する独自の体系構築へと向かった後半期とに明確にわけることができる。大西は前半期において研究した西洋美学の体系を踏襲しつつ、その後半期の過程において「幽玄」、「あはれ」、「わび」、「さび」などの日本特有と目される概念を論じる(大西 1939, 1940, 1943)。

大西のこれらの一連の研究において特筆すべき点は、日本美に対する体系的な美学的カテゴリー論の適用にある。大西は自らの目標を次のように記していた。

西欧の美学を学んで、更にその発展に努力すべき義務を有する吾々としては、美学の問題を根本的に考究する上に、どうしても此のような東洋的ともいうべき、特殊の方向に発達した「美的意識」の事実を考慮に入れて、そして若し出来るならば、そこから西洋風の「美学」の内容を補足し、或は拡充することに努むべきであることは、言う迄もなからう。……事実従来の西洋美学では余り注意されていなかったような、「美的なもの」の特殊の「形相」或は「範疇〔カテゴリー〕」の如きものが、東洋乃至日本の民族的美意識に於いては、明らかに識別され、概念化……されているのではないか(『美学』(下巻)、4-5頁)

竹内敏雄は、『美学』に付された「序にかへて」の中で、大西の研究に一貫するライトモチーフは、西洋の美学思想を咀嚼し、現代的見地から美学史上の諸学説に批判を加え、東洋的美意識とこれに基づく芸術の特性をかえりみて、この観点から西洋の一面性をもつと思われる既往の美学を補正拡充し、かくして独自の日本人としての立場からの純正な美学体系を建設することにあつたと振り返る。

大西は「幽玄」に崇高を、「こっけい」にフモールをというように、西洋近代美学のカテゴリー適用し、自らの体系を構築した。しかし、大西の研究に対してはこれまで否定的な

評価がなされてきた。とりわけ、彼の思想の体系性は、西洋近代美学の無批判な受容に基づき、つまるところ「単純化された西洋近代の再生産的固定化」に他ならないという(小田部 1999, 23頁)。

このような批判は大西の美学思想に含まれる問題点を指摘する点において、確かに的を射ているだろう。その一方で、大西の果たした貢献に対する別様の評価もなされている。マイケル・マルラは次のように大西の文学史研究に対する影響と、その過小評価を指摘する。

大西克礼、その生涯にわたる、日本の美学的カテゴリー(美的範疇)の研究は、…文学的類型論に、一般的な枠組みを与えた。…一九六〇年代以降、文学史家たちは、主要な文学作品を論じるにあたって、美学的カテゴリーに、論の拠りどころを求めるようになった。しかし、彼らが哲学や美学といった学科の日本人の同僚たちの研究から恩恵を受けていることを認めるまでには、それから数十年かかった。そして実際にそれを認めたのは、ごくわずかな研究者のみである。(マルラ 2008, 182頁)

マルラが指摘するように、大西は文学史家が自明のものとして扱う「幽玄」などの美学的カテゴリーの形成の一端を担っていた(マルラ 2008, 197頁)。これは、現代のわれわれが「幽玄」概念を美学的カテゴリーという議論の俎上に載せた大西の功績を無視して、その系譜はたどりえないということを意味する。

そこで本稿は、大西が体系とは切り離して「日本的なるもの」を分析した『幽玄とあはれ』の議論を通じて、「幽玄」概念の系譜をたどる。まず第一節では、大西の「幽玄」概念の系譜に対する接近方法を確認する。このため、多少煩雑ではあるが、大西の文学史的・文献学的分析の方法論を追いつつ、いかにして「幽玄」概念の系譜を紐解くのかを検討する。ここで注目すべきなのは、体系と切り離された概念の系譜的分析と、個別の作品の美的内容に対する評論という「非体系的」思考の重要性である。

第二節では、大西の「幽玄」概念に対するカテゴリー適用という類型化の過程を確認する。大西は、藤原俊成、鴨長明

から正徹などにいたる自然や人間の現象に擬した具体的比喩の事例を参照し、「幽玄」概念の契機を分析する。だが、その体系において「幽玄」概念が美的カテゴリーとして構成されるにいたる過程は、プロクルステスの寝床のごとき乱暴な議論ではなく、その系譜をたどり、美的意味を特徴づけるという入念な作業が行われている。本稿では、大西がカテゴリー化を行う際に、「幽玄」などの概念がすでに自明なものとして存在しているのではなく、その系譜をたどりつつ美学において「語りうるもの」として再構成するという過程を得ていることを明らかにし、そこにその思想の特異性を示したい。

1. 「幽玄」概念の分性

1.1 和歌の特性

「幽玄」概念の発生は、中世の歌学にさかのぼる。大西は「幽玄」概念が民俗的領域において自然発生したのではなく、歌学という「発生領域の局限性」がともなう点を指摘する (*ibid.*, 17 頁)。このため、「幽玄」概念の分析に対する予備的考察として、和歌の一般的特性を美的観点から以下のように素描する (大西 2002¹, 17-22 頁)。

大西が第一に指摘する特性は、「美的意識の作用としての直観と感動との関係」である。すなわち、和歌というジャンルには、詠み手の感情を表現する抒情詩と、自然を表現する情景詩が包括されるが、その両要素の統合に特有の美意識が見られる。そのため、恋愛など読み手の主観的要素も自然を仮託することによって表現されることになる。

第二の特性は、芸術感的契機 (*kunstasthetische Momente*) と自然感的契機 (*naturaasthetische Momente*) という二つの契機が交差する美的体験の内容の観点にかかわる。上述のように、和歌には自然的要素が取り入れられているが、大西は逆説的な措辞であると留保しつつも、「東洋人の美意識にとって、自然は芸術品以上に芸術的」であると表現する (*ibid.*, 19 頁)。すなわち、大西の主張によると、西洋の伝統的美学における芸術美と自然美のように両者を峻別するのではなく、東洋の美学では美的体験において不可分な関係にある。

最後に指摘される特性は、和歌の形式にかかわる。和歌は高い芸術性をもつにもかかわらず、その外面的形式においては極めて単純かつ簡潔である。ここから、大西は和歌の形式性が創作と享受に関係すると主張する。すなわち、和歌は専

門家以外も接近しやすく、高度な段階に達するかどうかは別にして、創作と享受が比較的容易となる。そのために、西洋近代芸術において典型的にみられるように、高度な専門教育を受けた芸術家と、それを理解する教養ある鑑賞者という創作と享受との分離は、和歌にはあてはまらない。

1.2 「幽玄」概念の系譜

次に「幽玄」概念の系譜に関する大西の議論を再構成しよう。まず、大西の議論は、「幽玄」という語の用法を紐解くことから始まる。ここで大西は「幽玄」という語の多義性に注意を喚起する。すなわち、「幽玄」という語は、美的意味における価値を表現する概念として用いられる場合と、「幽玄体」と称される歌道の様式を表現する場合があるため、その多義性に注意を払う必要がある。大西はこの多義性に着目しつつ、「幽玄」概念の系譜を次のように素描する。

周知のように、「幽玄」という語の最初期の用例は、古代中国にさかのぼる。とりわけ、唐代の詩人の駱賓王、晋の謝道韞、臨済が挙げられる。その後は、老荘思想や禅宗の仏教思想に用例が見出すことができる。しかし、これらの用例では「深淵さ」や「理解し難さ」などを意味する宗教的色彩が強く、特定の美的内容や形式を表現するわけではない。すなわち、中国においては「幽玄」という語は、老子の道や仏教の悟りの境地が「深淵微妙」であることを形容することばであった。「幽玄」の語義からして、暗く深いという意味の「幽」と、光を通さない漆黒を意味する「玄」の合成語であるが、元来は理性の光が届かない暗く奥深い存在や境地を指す形而上学的・宗教的概念であった。

「幽玄」という語のわが国における展開では、大西が注意を喚起するように、多義的かつ複雑であり、用例によってさまざまな趣旨の相違をもつとはいえ、平安朝以来、歌学において、和歌のある種の歌風や情趣を特徴づける概念として用いられてきた。とりわけ、「幽玄」と「余情」と密接な関係があると理解されてきた。狭義の歌道以外の用例ではあるが、平安中期の中御門宗忠が増補した『作文大体』における漢詩の散文作法において、「余情幽玄体」という言及がみられる²。

さらに歌道での用例では、紀淑望による『古今集』の真名序における言及が挙げられる³。しかし、この様例もまた、歌道に関しているが、特定の様式を意味しているわけではない。また、壬生忠岑の『和歌体十種』にも「幽玄」の用例が見出される。『和歌体十種』においては、後の俊成や定家の

歌論に登場する「幽玄体」はしないが、「余情体」に類似した「高情体」が「詞凡流と雖も、義幽玄に入る」と表現されている。

大西は、以上の用例が「幽玄体」を表現する様式概念とはなっておらず、和歌全般の美的な意味、芸術的価値概念の意味で用いられていると指摘する。大西によると、様式概念としての「幽玄」(幽玄体)の成立は、藤原俊成を待たねばならない。大西は俊成が「幽玄」の様式・歌体・風体としての意識・確立を図ったと評価し、次のように論ずる。

歌詞の直接的表現以外に残された意味内容の余情というだけではなく、心詞を合わせて歌全体を打ち誦した時に、一種の名状しがたい、美しい気分情趣のただような場合を指しているのだと思われる。とにかく俊成に於いては単なる余情ではなく、単なる美でもなく、寧ろこの両者が統一されて、美しい余情の飄白として捉えがたいものがある場合を指して幽玄というのだろうと思う。(ibid., 30 頁)

俊成は「幽玄体」という様式を表面上は提唱しないが、大西は「彼の本来の芸術的傾向並にその作歌の様式的性格と、従来やや漠然たる形で歌道に伝われる幽玄概念との間に、一種本質的関連」があることを指摘する⁴ (ibid., 30 頁)。

俊成の後の鴨長明は、様式概念としての「幽玄体」をより明示的に論じる。長明は歌論『無名抄』のなかで、「詮はただ詞にあらはれぬ余性、姿に見えぬ景気なるべし」と規定し、幽玄の例として秋の夕暮れの空の様子に触発されるそこはかかない哀感、美しい女性がうらめしい心をじっとこらえている風情、霧の絶え間からほのかに見える秋の山の奥ゆかしさを挙げている。長明の例では、幽玄は余情と接近して解釈され、俊成などの平安末期の歌人が抱いていた幽玄概念の理解を代弁している。大西は長明の幽玄の理解を「一方に価値概念としての「幽玄」の意味が俊成などから伝承されると同時に、他方に於いて幽玄概念が一層鋭く余情の意味に規定され、従ってまたそれが歌体としての様式にますます特殊化される傾向を示している」と評する (ibid., 32 頁)。

平安末期、俊成の息子の藤原定家は「和歌十体」において、「幽玄様」「長高様」「有心様」「事可然様」「麗様」「見様」「面白様」「濃様」「有一節様」「拉鬼様」の十種の風体を示すが、『毎月抄』では、幽玄体、有心体、麗体、事可然体の四体が基本となるとみなす。これにより、定家は「幽玄体」の一層の確立を推し進めることになったが、注目すべき点は、有心体が

幽玄体より高次におかれることである。定家の幽玄(幽玄体)と有心(有心体)の関係については次節で検討することにして、以下では定家以後の展開を簡潔に確認しておこう。

二条為世の『和歌秘伝抄』、清巖正徹の『正徹物語』、心敬の『ささめごと』と並び、定家の偽作『愚秘抄』や『愚見抄』では様式の洗練・細分化がなされている。とりわけ、『愚秘抄』では、幽玄体が「行雲体」と「廻雪体」という二種類の様式に分化され、前者は「やさしくけだかくして薄雲の月を帯びたらん心地せん歌」、後者は「やさしくけしきばみてたゞならぬが、しかもこまやかに飛雪の風に迷ひ散る心地せん歌」と規定される。また『愚見抄』では、行雲体・廻雪体の二種類の様式に加え、「心幽玄」「詞幽玄」の二種類が指摘され、二重の交錯した分類がなされている⁵。大西は、ここで構成要素としての「詞」(形式)と「心」(内容)の分析が様式と結びついたと指摘する。

室町期の正徹の『正徹物語(徹書記物語)』では、暮山雪と題する歌「わたりかね雲ぞゆふべを猶たどる跡なき雪の峰のかけはし」が挙げられ、次のように評される。

かやうに行雲廻雪体行〔幽玄〕の体とて雲の風に吹かれ行たる体、花に霞のなびきたる体は何となく面白く艶なるものなり。漂泊として何ともいはれぬところがあが無上の歌にて侍るなり。(ibid., 35 頁)

大西はここで、正徹が幽玄体を様式概念とはいいいながら、価値概念の意味も含めて考えられていると指摘する (ibid., 36 頁)。さらに、大西は「さけば散る夜の間の花の夢のうちにやがてまぎれぬ峯の白雲」の歌に対する正徹の評を、彼の「幽玄」概念を示す一節として挙げる。

幽玄体の歌也。幽玄と云ふものは心にありて言葉にいはれぬものなり。月に薄雲のおほひたるや山の紅葉に秋の霧のかかれる風情を幽玄の姿とする也。これはいづこか幽玄ぞとふにもいづくといひがたき也。それを心得ぬ人はきらきらと晴てあまねき空にあるこそおもしろけれとも云はむ道理なり。幽玄といふはさらにいづくかおもしろきとも妙也ともいはれぬところ也。夢の中にやがてまぎれぬは源氏の歌也。源氏藤壺に遭て、みてもまたあふ夜まれなる夢のうちにやがてまぎるゝうき身ともがなとよしみも幽玄のすがたにてある也。(ibid., 37 頁)

正徹は、幽玄という美が心の中にはあるが詞では表現できず、およそどこがどう趣味がよいとも、絶妙であるとも言えないところによさがあると記す。この「心」すなわち「有心」の方向を強調する側面は、心敬の『ささめごと』にもみられる。大西は、正徹や心敬にみられる傾向は、定家の「有心」が「幽玄」に帰一するものだと主張する。

また、定家以後の正徹や心敬に共通する特徴として、「幽玄」の優麗微妙の情趣の強調がみられる。大西は、世阿弥の「花伝書（風姿花伝）」、「世子六十以後申楽談儀」、「三道（能作書）」、「花鏡（覚習条）」、「至花道」などの能楽論における「幽玄」概念を取り上げるが、これらにもやさしく、やわらかな美しさを強調すると指摘する。大西の評価では、世阿弥は優美の一面に偏る傾向があるが、能楽における重要な美的価値の意味が含まれているという。

1.3「幽玄」と「有心」

ここまでの大西の議論を要約すれば次のようになる。(1) 「幽玄」概念は、俊成以前では「深淵さ」や「到達すべき美の目標」のような美的価値を意味する場合と、漠然とした様式概念を意味する場合とのほごまで揺れ動く。(2) しかし、俊成の登場により、二つの意味が融合され、「様式」の意味も「歌の究極的理想形式」に高められる。(3) その後、定家によって幽玄の意味が再び分離し、価値的概念の側面は新たに「有心」という概念によって置き換えられる。すなわち、幽玄は単なる様式概念として残存し、芸術的価値の最高究極段階を意味するものではなくなった⁶。(4) しかし、正徹、心敬は再び幽玄概念の位置を高め、単なる余情体という様式的意味ではなく、「言葉によって把握し得ない程に高次の美的価値を含む極めて微妙な趣」という歌道における理想的究極的な極地を意味する傾向が現れる。

ここで問題となるのが、幽玄と有心の関係である。大西はこの関係を、美学的には価値概念と様式概念との関係、他方では「心」と「詞」(芸術の内容と形式)の関係として一般化しようと指摘するが、さしあたりは俊成と定家の議論に限定して論を進める。

前節で確認した通り、俊成は「幽玄」の強調したのに対し、定家は「有心」を強調した。しかし、大西は、定家の「有心」が一義的に明瞭ではなく、様式概念としてではなく価値概念として用いられたと指摘する (*ibid.*, 44 頁)。

これに対し、俊成の場合、「幽玄」が「心」と「詞」を統一した全美的内包について考えられていた。大西は俊成の「幽玄」概念を、「心」や「詞」を含む「歌の全美的内容

の規定」を意味すると指摘する。

幽玄と称する美的内包は、或る歌の美的体験としての創作及び受容に働く全的創造の所産であって、心や詞や調や姿や一切の要素は、畢竟この美的生産の特別な仕方を個々の契機として客観化したものに他ならぬ。故にこの意味の美的生産の一定の仕方を規定する各契機は、そこに生産される美的内包とは絶対に引き離し得ない筈である。(*ibid.*, 44 頁)

ここから大西は俊成の「景気」に次の二つの要素を見出す。狭義の「景気」は、詩語に表現された情景をありありと心に浮かばせ、想像させるような「観照性」を意味する要素である。しかし、大西はこのような観照性だけではなく、美的生産の仕方の客観化としての詞姿がもつ力を指摘する。

幽玄の場合には必ず詩姿の外に景気が立ち沿うにしても、しかも単なる想像的観照性が直ちに幽玄となるのではないことは明白である。恐らく俊成の意味では、そう云う心理学的条件以上に、もっと直接の美的価値条件としての芸術性の特殊の体験的性格が、「幽玄」と云う様な言葉で表現されているのだらうと思う。(*ibid.*, 44 頁)

これに対し、定家は「幽玄」(あるいは幽玄体)における美的生産の主体としての「心」の意義を強調するために「有心」を強調する。すなわち、定家は俊成などの幽玄体験の美学的反省を主観の方向に一步進め、「有心」の語によって「幽玄」なる美的価値の創造に対する反省を主体方向に発展させたのである。このため、大西は「幽玄」と「有心」が和歌における最高の芸術的価値を示す概念としておおよそ一致すると結論付ける。

2.「幽玄」概念のカテゴリー化

前節では、大西の「幽玄」概念の系譜の分析を確認した。この分析を踏まえて、本節では大西が「幽玄」概念をどのようにカテゴリー化ないし類型化するかを検討しよう。

大西は、俊成、長明から正徹などにいたる自然や人間の現象に擬した具体的比喩の事例を参照し、「幽玄」概念の契機を分析する。分析は次の三つの観点からなされる。第一に、「幽玄」概念の非美的方面に通じる一般的意味契機に注意を向け

る観点である。すなわち、この観点は「幽玄」概念の一般的意味に対応する。第二に、感情的側面の意味契機、すなわち心理学的意味に対応する観点に着目する分析が与えられる。第三に、幽玄の美的意味の現象学的反省と、美的価値体験一般の問題を基礎とした考察である。この観点は、価値的美的意味に対する観点に対応することになる (*ibid.*, 55-56 頁)。

以下では第一の一般的意味の観点と、第二の心理学的意味の観点を取り上げ、次に第三の美的価値の観点からの分析を検討しよう。

2.1「幽玄」の一般的・心理学的意味

まず、第一の一般的意味の観点と、第二の心理学的意味の観点からは、次のように「幽玄」概念の分析がなされる (*ibid.*, 57-60 頁)。

- (1) 何らかの形で隠され、覆われている (対象の直接的知覚を薄く遮る) ようなものがあることを意味する。

この意味は、暗く深いという意味の「幽」と、光を通さない漆黒を意味する「玄」という字義からみても、「幽玄」概念の重要な契機として不可欠である。このような対象の直接近くを薄く遮るという契機は、正徹の「月に薄雲のおほひたるや山の紅葉に秋の霧のかかれる風情を幽玄の姿とする也」という一節にも結び付くものである。

- (2) これら対象の直接的知覚を薄く遮るという性質は、審美的には感情効果において、特殊な意味を成立させる。

ここでは、(1) の意味での隠されたものや暗きものに対する恐怖や不安の意味は認められず、むしろ露骨・直接・先鋭という意味と対立する一種の優しさ・つましき・柔らかさという点が注意されてくる。さらに同時に、ほのかな景気の立ち沿う趣や、余り明白に理をつめない大様さ、上品さの意味が生じる。

- (3) さらに、仄暗く隠れたものに伴う静寂という意味も含まれる。

大西は、鴨長明の色もなく声もない秋の夕暮れの空に対して、すずろに涙のこぼれるような気持ちや、鴨立つ沢の秋の夕暮に「あはれ」を知るしみじみとした一種の心境を指摘する。

- (4) 「深淵さ」という意味も含まれる。時間的空間的距離に関するものではなく、特殊なる精神的意味をもつ。

第四の意味では、老荘思想や仏教思想における用例のように精神的・宗教的意味をも含むが、その一方で定家の「有心」や正徹や心敬が強調した「幽玄と云ふものは心にありて言葉にはいれぬものなり」という契機を指摘することができる。

- (5) (4)と関連する意味で、充実相⁷ (Fülle) という意味も指摘できる。幽玄はその中に限りなく大いなるものを集約し、凝結させた内容重大な (Inhaltsschwer) な充実相を含み、そこから (1) から (4) の諸性格の結果してくるところに本質がある。

大西が指摘する第五の意味はやや理解しがたいが、次のような論点から導き出される。すなわち、幽玄はこれまで指摘されてきた「隠れたるもの」「仄暗きもの」「理解し難きもの」という意味だけではない。仮に「幽玄」がこれらの意味に尽きるのであれば、「幽微」、「幽暗」、「幽遠」などの類語と相違がなくなる。藤原為家の『詠歌一体』に「詞すなくいひたれど心のふかければ、おほくの事どもみなそのうちにきこえてながめたるもよき也」とあるように、ひとつの形式の内に多くの要素を含んだ「内容の充実性」(あるいは多様性・多義性)こそが「幽玄」の重要な契機とみなされるのである。

さらに大西は、宗祇の「たゞ何となく長高く幽玄有心なる体肝要候歟」という『吾妻問答』の一節を引用し、充実相の意味として「非常な大きさ」「重々しき」「力強き」「長高」「崇高」という意味との連関をも指摘するだけではなく、定家以後の「長高体」「遠白体」「拉鬼体」などの様式ですら、「幽玄」の他の意味契機と矛盾しなければ、その美学的カテゴリーに包摂することが不可能ではないと主張する (*ibid.*, 58)。

大西のこのような見解は、一見したところ混乱した印象を与えかねない。しかし、久松潜一は大西と極めて類似した発想から、「複合美による類型」とでも呼ぶべき見解を示している⁸。

中世の文学美の中でも、古代と異なった中世的な特色ともいべき複合美という点を中心にして見ると、特に幽玄と有心と無心こそ三の類型としてたてることが出来る。これらの美の中には「あはれ」「たけ」「長」「高し」等の美も含まれているが、それらが複合して居るのである。それらは一面に於て表現に於ける象徴性、

いわば余情的である点に共通しているが、美的内容からいうと「あはれ」「たけ高し」「をかし」の美が複合していると言える。そうして複合の質的量的相違によって、これらの三の類型が生ずるのである。(久松 1956, 107-108 頁)

久松は、「幽玄」の中に「あはれ」「たけ高し」「をかし」が複合していると指摘するが、大西の意味契機の議論と軌を一にするだろう。すなわち、幽玄は「あはれ」「長高」「をかし」などの複合的要素を「その中に限りなく大いなるものを集約し、凝結させた充実相」として包括すると解釈しうるのである。

- (6) (1)から(5)が結びついて、さらに一種の神秘的ないし超自然性というものも考えられる。このような神秘的ないし形而上学的意味が美的意識にも影響を与え、特殊な感情方向を成立させている。

第六の意味契機として挙げられるのは、神秘的ないし形而上学的意味である。ここでの大西の指摘は、感情そのものの意味であり、歌の素材としての宗教的思想や観念に含まれる意味ではない。大西は「美的意味に於いては、そういう神秘感が寧ろいわゆる自然感情 (Naturgefühl) と融合して、歌の心の中に一種の深い宇宙的感情 (kosmisches Gefühl) と云うようなものを成立させる」と指摘する (*ibid.*, 59 頁)。

- (7) 前述の(1)、(2)の契機と近いが、単なる陰や暗という意味とは異なり、非合理的や不可説的、微妙などの如き性質に関する意味である。

一般的意味・心理学的意味の最後の意味契機として挙げられるのは、不合理性ないし不可説性である。大西は、一般的意味の幽玄概念としては、この意味契機は深淵さや充実性という意味と結びつき、「言説の相を絶する深趣妙諦」を指すが、これに対し、美的意味としては正徹が「幽玄」の説明にとりあげる「漂泊」や「縹渺」のような言語に表現し難い一種不思議な美的情趣を指すと論じる (*ibid.*, 60 頁)。大西によると、中世の歌学において「幽玄」と密接に関係づけて論じられた「余情」は、この意味契機の発展であり、歌の直接の詞と心以外に、そこに現し得ない縹渺たる気分情趣がその歌と共に揺洩する趣を言うのである。

2.2 「幽玄」の価値的美的意味

前節では、「幽玄」の一般的意味・心理学的意味を検討してきたが、本節では美的意味に関する議論に移ろう。

まず、「幽玄」における「深淵」という意味契機が、美的意味における「心深さ」「有心」「心の艶」などに照応することが想定される。価値美学的観点で取り出されるべきは美的意味における「深さ」という観点に対応している。ただし、注意しなければならないのは、ここでの価値美学的「深さ」と、心理学的意味の「深さ」と直ちに同一なのではないという点である。心理学的意味での「深さ」は「心の深さ」や「心のまこと」のような「精神的深さ」と同一視され、非美的な道徳的価値に帰着する傾向がある。そのため、美の「深さ」の主観的観念論から、シェリングの同一性哲学のような客観的観念論的解釈に転換する必要性を論じる。

大西が依拠する美学的カテゴリー論は、フィッシャーやヘルマン・コーヘンの響に倣い、「美」と「崇高」と「フモール」という三つの美的価値ないし基本的カテゴリーの下からその他の諸範疇が派生するというものだった。さらに、シェリングの同一性哲学における思弁的美学を継承し、美的意識ないし美的体験のアプリオリな構造に即して美学的カテゴリーの演繹を図る。シェリングでは、「自然と人為」、「没意識的なものと意識的なもの」という二つの契機の対立構造によって美の形態が決定するとみなされ、それによって美学的カテゴリーが演繹される。大西もこのアプリオリな演繹体系に倣い、「芸術感的契機と自然感的契機」との統一に美的体験（ないし美的価値体験）が成立するとみなす。そして「美」と「崇高」と「フモール」という三つの美学的カテゴリーは、それぞれ芸術感的契機の優先、自然感的契機の優先、両契機の均衡として導出される（小田部 1999, 15 頁）。

このような体系の下で、幽玄概念は次のように位置づけられる。

〔幽玄概念は〕芸術感的価値根拠に対して自然感的価値根拠の側面が優勢を占めるという関係によって、本来その両方の契機の融合浸透として考えられる美的価値体験の内包の上に、ある一種の変貌を生ずる場合を「崇高」(或いは「壮美」)の基本範疇として考えることが出来ると思う。(大西 2002, 63-64 頁)

すなわち、大西によると、幽玄の美というものは、自然感的契機の優先から演繹される「崇高」の基本的美的カテゴリー

からさらに派生する美の特殊形態として解釈するのが適当となる。そして、大西はこの「幽玄」と「崇高」の関係は、それらに共通して含まれる「幽暗性 (Dunkelheit)」と根本的に通じると説明を与えるが、さらに「自然感的美的根拠に於ける「存在」そのもののイデーの象徴関係によって、美的体験の全内容に投げられる一種の「陰影」の如きもの」とも表現する。

さらに、大西は以下のような宗教的・形而上学的な言及を行う。

「精神」の創造性の方面を極度に止揚して、言わば「自然」の所与性そのものに全幅の「我」を帰依させて、沈潜せしめる純粹静観、あるいは「止観」の境地に徹するとき、自然と精神、あるいは対象と我が一体一如となって「存在」それ自身の直接の全相をその刹那の中に髣髴せしめると同時に、また「個」の存在が「全」の存在に、ミクロコスモスがマクロコスモスに拡充されるとも言えるべき、美的体験の特殊相を言うのである。(ibid., 64 頁)

ウィリアム R. ラフルールは、大西のこの引用が「幽玄」概念が含意する「主体と客体とのあいだの距離の崩壊」をとらえていると論じる (LaFleur 1983, pp. 102-103)。しかし、和歌は対象と我とを一つの未分化な存在へと誘うのではなく、「その二者の根本的な相互依存」を暴露する (ibid., pp. 105-106)。このような「幽玄」の宗教的解釈は中世の歌人たちの世界に対する畏敬の念にも似た態度に接近をするが、大西が「幽玄」概念と「崇高」概念を結びつけた理由もまさしくその「畏敬」を呼び起こす世界に機縁する。

2.3 大西の評価

最後に、大西の議論の問題点と課題を検討しよう。まず、小田部が指摘するように、大西の美学的カテゴリーという類型論的理論構成は、それが立脚するところの西洋近代美学それ自体への内在的批判は考慮されない。この欠如に対する以下の批判は正鵠を得ているだろう。

そのために、結局のところ、大西は西洋の近代美学をアプリアリ化 (ないし純粹化・単純化) し、このアプリアリな原理からの「派生」態ないし「異変」態として日本的なものを美学体系の内に「組み入れる」こと

となった。だが、こうしたアプリアリ化に基づく美学研究は単純化された西洋近代の再生産的固定化を生み出さずにはいられない。このことを避けるには、西洋の近代美学を一つの特異的事象とみなしつつ、その成立過程を歴史的・批判的に考察し、西洋近代美学のアプリアリ化 (ないし純粹化・単純化) が隠ぺいしてきた西洋近代の多様性を明るみに出すことが不可欠であろう。(小田部 1999, 23 頁)

しかしながら、大西の体系が仮に「単純化された西洋近代の再生産的固定化」であったとしても、以下の点は見逃すことはできない。

一点目に、本稿で検討してきたように、大西の体系において「幽玄」概念が美学的カテゴリーとして構成されるにいたる過程は、体系内への「組み入れ」という単純な作業ではなく、その系譜をたどり、美的意味を特徴づけるという作業が行われているという点である。換言すれば、大西がカテゴリー化を行う際に、「幽玄」などの概念がすでに自明なものとして存在しているのではなく、その系譜をたどりつつ美学において「語りうるもの」として再構成するという過程を得ている。大西自身が述べるように、同時代の「幽玄」概念の研究は、文学史的研究や歴史的研究などの限定された観点からの分析的考察や、精神史的研究のように過度に一般化された考察にとどまり、参照すべきものは数多くなかった (ibid., 24 頁)。そのため、大西は自らの手によって「幽玄」概念の系譜化という作業を行い、それを再構成する必要があったのである。

第二に、大西の「幽玄」概念の系譜化という作業は、それを美学において研究するための「体系化＝共通言語の整備」という側面をもっていた。しかし、大西の意図を超えて、その共通言語の整備は、開かれた対話にいたる過程としての役割を果たしたと言えるだろう。すなわち、「幽玄」が日本に固有かつ特異的な概念であるとみなし続けている段階では、それを異なる文化圏に伝達することは不可能になる。マルラが指摘したように、大西の典型的体系化という理論構成は、「日本的なるもの」を語りうるものにするための不可欠な礎石だったと評価しうるだろう。

結びに

以上のように、本稿では大西の「幽玄」概念の分析を通じて、その系譜をたどってきた。これまでの議論を振り返ってみよう。まず、第一節において、大西は中国における老荘思

想や仏教の影響下にあった「幽玄」が日本に於いて藤原俊成、鴨長明から正徹などによって独自の境地へ高められる過程を描いて見せた。次に、第二節では、大西は具体的事例を参照しつつ「幽玄」概念の意味契機を分析する。そして、その体系において「幽玄」概念は自然感的契機の優先、すなわち「崇高」カテゴリーから派生するとみなされることを確認した。

新カント派やシェリングのアプリオリで演繹的な体系を掲げる大西の議論は、一見したところ古色蒼然たるものである。しかし、大西の体系がわれわれに突きつける課題は、美的カテゴリーという体系性をなくして、美について語り、理解しうるのかという点に他ならない。本稿で度々言及したマイケル・マルラは、「日本の古典美学」の存在を自明のものとみなすスティーヴ・オーディンの著作⁹に対する否定的言及の文脈において、次のように「日本の美学」と「美学的カテゴリーの関係」にかかわる問題を指摘する。

はたして、日本の中世に、「美学」としてとらえうるようなものなど実際に存在したのだろうか？ この根本的な問題を考え始めると、事はそう簡単にいかなくなってくる。もしもそれが存在したのなら、それはどのように形成されていったのか？ 結局のところ、幽玄といったような、今日我々が「美学的カテゴリー」と呼ぶ概念のリストは、歌人の側からすると、ある一定の修辞上の効果を狙った歌の様式にすぎなかったはずだ。(マルラ 2008, 193 頁)

われわれは、なぜ「幽玄」をあたかもひとつの美学的カテゴリーであるかのように語るようになったのかという問題に直面し、その解答を余儀なくされる。われわれが知る「古典美学」は、われわれが知るような形で近代の系譜のうちに形成されていったのであり、その形成の一端を担ったのが他ならぬ大西だったというのが、本稿における暫定的結論である。これを検証するための大西による文学史研究をはじめとする関連諸領域への影響については、稿を改めて検討しなければならない課題としたい。

【参考文献】

- LaFleur, W. R. (1986) *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, California: University of California Press.
- Marra, M. (1999) *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- 大西克礼 (1939)『幽玄とあはれ』岩波書店
- . (2002)『幽玄・あはれ・さび——大西克礼美学コレクション 1』書肆心水
- 小田部胤久 (1999)「『日本的なもの』とアプリオリ主義のはざま——大西克礼と「東洋的」芸術精神」『美学』第 49 巻第 4 号、13-24 頁
- 久松潜一 (1956)「中世に於ける文学美の類型」『日本學士院紀要』第 13 巻第 2 号、107-130 頁
- マイケル・マルラ (2008)「世界における日本の美学」『岩波講座 哲学 7——芸術／創造性の哲学』収録、179-202 頁、岩波書店

注

- 1 『幽玄とあはれ』からの出典は、『幽玄・あはれ・さび——大西克礼美学コレクション 1』書肆心水、2002 年による。
- 2 宗忠と同時代の大江匡房や藤原敦光の漢詩には、芸術美の極致・到達すべき才能や道として、美的概念を表現する用語として「幽玄」が用いられている。
- 3 「至如難波津之什献天皇、富緒川之篇報太子、或事関神異、或興入幽玄（難波津の什を天皇に献り、富緒川の篇を太子に報へしが如きに至りては、或いは事神異に関り、或いは興幽玄に入る）」
- 4 俊成は、『新古今和歌集』に収録されている西行の「心なき身にもあはれは知られけり 鳴立つ沢の秋の夕暮れ」や「津の国の難波の春は夢なれや葦の枯葉に風わたるなり」などを幽玄・余情にすぐれた歌として取り上げている。
- 5 「心幽玄詞幽玄とて兩種あるべし。今の体は詞幽玄にて待るべきにや。」
- 6 ここで、大西は、ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) の『美術史の基礎概念 (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*)』を援用し、「古典主義 (ルネサンス)」と「バロック」という特定の時代様式を表現する概念が、芸術上の価値の意味を離れて用いられるのと同様だと説明する (*ibid.*, 40-41 頁)。
- 7 「充実相」は、現象学的美学の用語で、「質的存在」、「直覚的に把握しうる諸契機の充溢」を意味する。美的享受はこの充実相によって可能になると考えられる (cf. 太田

喬夫（1981）「1920年代における現象学的美学の一考察——M. ガイガーと H. クーン」『大手前女子大学論集』第15巻、106頁）。

- 8 マルラは久松に対する大西の影響を示唆するが、大西の文学史研究に対する影響については稿を改めなければならない。（マルラ 2008, 182 頁、196 頁）。（cf. Hisamatsu, S. (1963) *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies: Tokyo, p. 8.）
- 9 Odin, S. (2001) *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawai'i Press: Honolulu.